

現代音楽・現代邦楽における三味線について： 自身の活動実績を通して

著者	野澤 徹也
雑誌名	洗足論叢
号	46
ページ	277-290
発行年	2018-02-21
ISSN	2433-9237
URL	http://id.nii.ac.jp/1493/00000695/



現代音楽・現代邦楽における三味線について

—自身の活動実績を通して—

On the Shamisen Compositions in Contemporary Japanese Music :
Through various activities and accomplishments as a player

野 澤 徹 也

Tetsuya Nozawa

はじめに

三味線音楽と言っても多種多様にあるが、筆者は主に現代邦楽・現代音楽という三味線音楽としては比較的新しいジャンルで三味線演奏家として活動している。

三味線の古典に関しては多数研究されているが、三味線の現代邦楽・現代音楽はあまり研究されていないので、筆者は現代邦楽・現代音楽専門の三味線演奏家として自身の活動実績から考察していきたい。

これは邦楽系と洋楽系、二方からみる三味線音楽の変遷と、現代邦楽の形成から定着までの道筋を、代表的な作曲家の功績と楽曲の分析を含めて、三味線奏者としての経験にもとづく報告である。

1 三味線及びその音楽と演奏者の歴史

日本の楽器である三味線が古典曲ではなく、現代作品あるいは現代邦楽といわれるものの中で、いつ頃から、そして現在、定着するようになったのか筆者の演奏活動を通じて得た感想とともに報告する。

1-1 三味線の歴史

三味線の略史については、西潟（2003:10-11）の記述を参照し、以下に概説する。

14世紀末、中国の三弦（サンシェン）が琉球（沖縄）に伝えられた。中国からやってきた三弦は、ニシキ蛇の皮を張った長い棹をもつ楽器であった。琉球では蛇皮はそのままに、棹を極端に短くし、つま弾くのにふさわしい形に改良され、簡単に抱えて楽しめる楽器に工夫された。それが現在もある三線（サンシン）である。そして水牛の爪などを用いて、様々な演奏法も発明され、琉球独自の音楽が生み出され、琉球に定着していったのである。そして三線は、室町時代末期（16世紀中頃）の永禄年間（1558～1570）に貿易船で琉球から大阪の堺港にやってきた。そして、その時代に活躍していた琵琶法師たちによって様々な改良が試みられた。爪ではなく撥（パチ）を用いるようになったのも大きな変化である。形状の大きな琵琶の撥を改良し様々に使いやすく工夫し、新しい音色を求めて現在使われている撥の形になった。また皮は、本州で手に入らない蛇皮に代わって、猫や犬の皮を使うようになった。江戸

時代の初期には、現在の三味線の形がほぼ完成したのである。

日本の楽器は雅楽や尺八などの管楽器以外、唄の伴奏として発展してきたので三味線も当然、唄の伴奏楽器として発展していく。江戸時代に様々なジャンル（長唄・地歌・常磐津・清元・端唄・小唄・義太夫・民謡等）に分かれて発達していく。楽器自体もそれぞれのジャンルや流派、地域により異なった発展をしていき、日本が鎖国状態の中で個性的な発達を遂げることになるのである。

1-2 音楽の西洋化に反応した音楽家たちと新しい音楽運動

明治維新により少しずつ西洋音楽の影響を受け始めた邦楽奏者たちがわずかにいた。特に四人の演奏家が、三味線とその後の現代邦楽に重要な影響を与えるのである。

一人目の四世杵屋佐吉（1884～1945）は「三絃主奏楽」を発表した。

四世杵屋佐吉は長唄の家に生まれた長唄の三味線方である。大正期の洋楽の普及が急で、このままでは邦楽はいずれ滅びるかもしれない、という危機感があり、その危機を乗り越えるために伝統の上にあぐらをかかず、時代に適合した曲を作りださなければならない、という発想のもとに1916年より本格的な作曲を始め、1919年に歌詞のない三味線のみで曲を構成する「三絃主奏楽」を発表した（吉崎2001：64-65）。その後も三味線の前衛的創作活動を試みたのである。

しかし四世杵屋佐吉の作品を構成しているものは、長唄三味線の従来形式であり手法で、古くから伝わった型を使っただけで、まだ江戸時代からの三味線音楽を引きずっているように筆者には思われるのである。

二人目の宮城道雄（1894～1956）は「新日本音楽」運動を進める。

宮城道雄の略歴は吉崎（2001、64-66）によれば下記の通りである。宮城道雄は生田流箏曲家で、神戸に住んでいた時、外国人が多かった土地柄、洋楽を耳にすることが多くあり、輸入され始めていた洋楽のレコードを聴き、洋楽に強い興味を持った。その後、1907年に韓国に移り住み、韓国での箏の教授活動の後、1918年に東京に移住する。おりしも海外から洋楽の演奏家が数多く来日し演奏会を開いたが、それらの演奏会にもよく出掛け影響を受ける。1914年に自身最初の三味線の入った器楽曲となる《唐砧》を発表する。その後、次々と三味線曲と箏曲を発表していく。宮城道雄は1921年「新日本音楽演奏会」を開催し、結果として邦楽界に影響を与える。「新日本音楽」＝宮城道雄作品は、この時代に洋楽の三拍子を取り入れ、それまでなかった楽器編成の大胆な合奏曲など、斬新で革新的な新曲の発表は世間を驚かせる。

宮城道雄の登場に至ってようやく江戸の三味線音楽脱却が成功したと筆者は考えるのである。

三人目の中能島欣一（1904～1984）の活動初期の音楽は「新邦楽」と呼ばれている。

中能島欣一は山田流箏曲家で、1936年に《三絃協奏曲》を発表した。この曲で三絃を大きく取り上げたことによってこの後、優れた三味線作品が多数生まれることとなる。中能島欣一は洋楽の影響を受けてだけでなく、東洋の音楽も研究し作曲にも生かした。楽譜もそれまでは各流派独自のものであったが、中能島欣一は五線譜で作曲している。中能島欣一についてはさらに3章で報告する。

一部の洋楽系作曲家や邦楽家が日本音楽に目を向け、伝統楽器の可能性を模索し始めていて、その運動は「新邦楽」と呼ばれている。

四人目の杵屋正邦（1914～1996）は長唄の家に生まれ、長唄の三味線方である。若い頃から創作を志して、ついには「現代邦楽」の旗手の一人となった。

杵屋正邦の略歴は吉崎（2001：44-45）によれば下記の通りである。杵屋正邦は1938年に「第一回作品発表会」を開催以来、没するまで定期的に「作品発表会」は続けられ千曲以上の作品を残した。1956年には、邦楽界初の専門の作曲家として活動を開始する。つまり、邦楽の世界では、初めて作曲のみを専門とする作曲家となったのである。

杵屋正邦主宰の「正邦楽苑」は杵屋正邦の門人となった若手三味線奏者で構成された集団である。「真の現代邦楽」の実現のための、洋楽的合理性を基盤とした三味線の演奏家たちの育成が目的であり、「正邦楽苑」の発表会のタイトルには必ず「杵屋正邦による現代邦楽演奏会」と副題がかかれ、「現代邦楽」作曲家を標榜している。（吉崎 2001：44-45）。杵屋正邦については3章で報告する。

1-3 NHK 邦楽技能者育成会

「現代邦楽」という名称が公に使われたのは、1947年NHKラジオ「現代邦楽の時間」が最初であったが、その放送では四世杵屋佐吉の「三絃主奏楽」、宮城道雄作品の「新日本音楽」や洋楽系作曲家清水脩作品など混然状態であった（吉崎 2001：80）。

だが「現代邦楽」という名称を定着させたのはNHKラジオ「現代邦楽の時間」と洋楽系作曲家たちによる日本の楽器のための作品であるところが大きいと考える。

1955年、日本放送協会が公共放送の使命に基づいて次代を担う邦楽家を育成し、邦楽普及、邦楽啓蒙のための技能者育成を目的に「NHK 邦楽技能者育成会」をおこす。その第一回には講師として専門家や学者とともに、宮城道雄、中能島欣一、杵屋正邦が招聘されている（吉崎 2001：98-99）。

この「NHK 邦楽技能者育成会」は2010年まで続き、それまであった各流派・家元の壁を破る大きな出来事であった。

「NHK 邦楽技能者育成会」は、楽典や五線譜に疎かった邦楽家へ理解しやすい内容と知識を与えることとなる。そしてそれまで他の流派や楽器と交わることがなかった合奏、それも五線譜を利用し、指揮者を交えての合奏を指導した。その中から多くの「現代邦楽」作品が誕生する。

また「NHK 邦楽技能者育成会」出身者が軸となつての演奏グループが多く結成されることにより、また「現代邦楽」そしてそれらの演奏家やグループの委嘱活動により、多くの邦楽器の現代作品が誕生することとなる。そして多数の邦楽人をプロアマ問わず輩出し、地方から参加した「NHK 邦楽技能者育成会」出身者が「現代邦楽」を地方にも普及させることとなる。

1-4 現代邦楽と現代作品の定着

「現代邦楽」の形成にあたっては、邦楽系作曲家・洋楽系作曲家の作品数の増加はもちろんだが、演奏家の活動が積極的な役割を果たしていた。洋楽畑から現代邦楽に足を踏み入れた作曲家の大半は、邦楽演奏家からの委嘱が刺激となって創作をした。若い邦楽演奏家は、古典の良さを充分理解しながらも、それだけでは満足しなかったし、古典の限界を感じながら新しい可能性を求めた。東京藝術大学邦楽科出身者やNHK 邦楽技能者育成会出身者などが増え始め、洋楽に触れてその理論にも通じはじめ、五線

譜も理解できはじめたから、新しい創作への挑戦に積極的であった（吉崎 2001：209）。もちろんそれらの人たちには何人かの三味線奏者も含まれている。

1964年にはNHKの番組として「現代の日本音楽」が放送開始され、週一回の放送のために邦楽系・洋楽系作曲家に作品を委嘱し、演奏会の委嘱初演作品からピックアップし改めてスタジオ録音して放送するなど、三味線奏者たちはまだまだ作品数が少なかった時代に貢献することになるのである（長廣 2004：9）。

このような流れで洋楽系の作曲家の現代音楽も増えていく。NHKがこれらの放送番組や邦楽技能者育成会で邦楽の現代化に果たしてきた役割は非常に大きいのである。

同じく1964年には盛り上がってきた邦楽器運動の現代化の風潮に合わせて「日本音楽集団」が発足する。日本音楽集団はそれまでのような教育機関でもなく、家元制度でもなく、演奏家だけのグループでもない。日本音楽集団は洋楽系作曲家の三木稔と長澤勝俊という座付作曲家を抱え、流派を越えて集まった若手邦楽演奏家ら（東京藝術大学邦楽科出身者・NHK邦楽技能者出身者も含む）14名で創立された。

年数回の定期演奏会と入団オーディションなどで優秀な邦楽器奏者を輩出していく。1971年～1983年には日本音楽集団主催のアマチュアとの合宿講演会を開き、サークル活動の学生も多数参加し、合奏曲をそれぞれ持ち帰り交流を深めたことにより全国の学生邦楽も活発化してゆく。情報・経験を持ち帰った参加者らは各地で合奏団を結成するなど、現代邦楽の発展につながる場となるのである。

2 演奏形式（楽器編成）について

三味線の現代作品の演奏形式（楽器編成）が本来の古典と、どのように異なり新たに变化しているのか分析する。

2-1 日本楽器同士の楽器編成

1章1節にも触れたが、日本の楽器は歌の伴奏として発展してきたため、三味線の古典音楽も歌の伴奏が前提である。そのため基本的な楽器編成は、弾き歌いまたは歌と三味線である。大きな編成でも、長唄は唄複数と三味線複数と囃子（篠笛、小鼓、大鼓、締太鼓）の編成である。唯一、他の日本の楽器と一緒に演奏するのは地歌の三曲合奏（三味線、箏、尺八または胡弓）であるが、基本的にはやはり歌の伴奏である。純粋な器楽曲は存在しなかったのである。まして琵琶や尺八と1対1で演奏するなど考えられもしなかったのである。この節では三味線を中心とした日本の楽器同士の新しい作品として、名曲と評価され再演回数も多い、長澤勝俊作曲《三味線協奏曲》における楽器の取り扱いを分析する。

長澤勝俊（1923～2008）は洋楽系作曲家で三木稔とともに日本音楽集団に参加し、代表まで勤め、現代邦楽の発展に貢献してきた作曲家である。全体的な長澤勝俊作品の特徴は、美しいハーモニーと朴訥に懐かしく優しく語り掛けるメロディーが魅力で、長澤勝俊作品を聴き、そして演奏して現代邦楽にはまり込んだ人も多い。

《三味線協奏曲》は1967年の作品で、楽器編成は三味線独奏、篠笛、尺八2名、琵琶、箏2名、十七

絃箏、日本打楽器 2 名という最低人数十名という古典の三味線音楽では考えられもしなかった楽器編成である。もちろん器楽曲である。今までの三味線音楽にはありえなかった指揮者がいる場合もある。

三味線の「協奏曲」はそれまで中能島欣一作曲《三絃協奏曲》しかなかったが、それも三味線、箏 2 名、十七絃箏の 4 名という小規模なものでしかなかった。曲想も邦楽的であった。しかし長澤勝俊《三味線協奏曲》では構成人数が倍以上で、あらゆる日本の楽器が一堂に並び、日本の楽器のみのオーケストラの要素があるのである。

曲は三楽章形式で、一楽章が長唄三味線風で華やかで、リズムカルな鋭い作品である。二楽章は三味線の先祖である沖縄の三線風な作品で、指定はないが演奏者によっては駒と撥を変えて演奏される。三楽章は三味線の調弦を低く変え、東北民謡風にどっしりとした感覚を持ちつつ、変拍子が多用される。特に指定はないが演奏者によっては楽器自体を変えて演奏されている。

ありえなかった楽器編成と、三味線の協奏曲というスタイル、純器楽曲で洋楽風でもあるが、楽章ごとに異なるジャンルの三味線音楽を意識して作曲されているのである。

現代邦楽が定着途中に、この作品ができた影響で、三味線の可能性と作曲の可能性が広がり、聴衆にも三味線の現代作品が認知されていく一曲になったと筆者は考えるのである。

2-2 三味線と洋楽器の編成

1 章で述べた現代作品・現代邦楽の流れの中で、日本の楽器の器楽曲がたくさん作曲され、日本の楽器同士のあらゆる楽器編成が試みられる中で当然、三味線と洋楽器や合唱など異ジャンルとの作品もまれにはあるが誕生してくるのである。

代表的な作品としては、中能島欣一作曲で 1943 年に《さらし幻想曲》(三味線・箏・フルート)、杵屋正邦作曲で 1948 年に《歌ひ骸骨》(三味線 3 名・囃子・ビオラ・チェロ・ファゴット・コントラバス・バリトン)、三木稔作曲で 1981 年に《急の曲》(篠笛・尺八 4 名・三味線 2 名・箏と十七絃箏 4～6 名・日本打楽器 4 名と西洋オーケストラ)、新実徳英作曲で 1988 年に《をとこ・をんな》(三味線・コントラバス・女声合唱)、三枝成彰作曲で 1993 年に《三絃協奏曲 1993-12-01 SANGEN》(三味線・西洋オーケストラ) など他にも多数の作品が誕生している。

この節では小編成での三味線と洋楽器の作品で、玉木宏樹作曲《TANGO-AKIKO》における楽器の取り扱いを分析する。

玉木宏樹(1943 年～2012 年)はヴァイオリン奏者であり作曲家でもある。純正律を取り入れた作曲法で商業音楽も多数残している。

《TANGO-AKIKO》は 2003 年の作品で、三味線演奏家の西潟昭子のために作曲された作品である。

三味線とヴァイオリンという楽器編成の二重奏で、一見うまくいきそうにない組み合わせであるが、自身がヴァイオリン奏者であるだけに、楽器を熟知して作曲している。

また玉木宏樹が標榜した純正律は、玉木宏樹自身が日本の楽器には純正律の調弦が合う、と考えていただけに、濁りのない、それでいて無理のない音程で作曲されている。

内容は現代のタンゴを目指して、三味線、ヴァイオリンともに早い動きも多く、とてもスリリングで面白く、派手に格好良く作曲され、初めて三味線を聴く聴衆にも聴きやすく、商業音楽を多数残した玉

木宏樹らしいエンターテインメントにあふれた作品であると筆者は思う。

3 新しい演奏技法

三味線の現代作品において、新しく発明された演奏法について報告する。

3-1 「絃上摩擦」

正式な名前はないが、筆者は「絃上摩擦」と呼んでいる。撥の先端の開いている平たい部分を使用して絃の上を擦るのである。

ノイズであるが、撥を上下することにより、音程も上下出来る。擦り方も真っ直ぐ擦るパターンや、揺らして擦ることにより、ノイズの種類も増えるのである。ノイズであるため厳密には音程は取れない。さらに擦ってすぐに普通に弾いたり、またすぐ擦ったりという早い動きはできないので、あくまで効果音としての使用が筆者の経験では効果的である。

記譜は特に決まっていないが、言葉で書かれるか、五線上に撥の絵を書いて擦る方向を線で描いていることが多いのである。

古典にはあり得ない奏法で、見た目もインパクトが強いので、作曲家たちには人気のある奏法であると筆者は考えるのである。

3-2 「才尻」を使用しての絃上摩擦

この奏法にも正式には名前がない。筆者の知る範囲ではこの奏法が出てくる楽曲は5章2節で取り上げる三木稔作曲《奔手》のみである。

撥の下の部分「才尻」（さいじり）というが、「才尻」を普通に撥で弾く場所で擦るのである。この奏法の優れているのは、左手で音程を抑えるとノイズの中に音程が現れるところであると考ええる。さらに大まかなリズムなら演奏が可能である。

記譜は決まっていないので、言葉で書かれているが、音程とリズムを取るのが可能であるため、普通に音符を書くことが出来るのである。

残念ながらこの奏法は、広まっていないが、おそらく理由としては、撥を手元で擦るので見た目のインパクトが薄く、一見しただけでは、何をやっているかわからないところであるかと考えられる。使用の仕方によっては面白い奏法であるので、今後に期待したいと考える。

3-3 ハーモニクス

三味線にもハーモニクスはあるが、古典では出てこない。

おそらく現代邦楽の流れの中で、他の楽器には当たり前にあるハーモニクスが三味線にも試されて、演奏が可能であることがわかって、さらに効果的であるため、現在では演奏される奏法として成立したと筆者は考えるのである。

開放絃のオクターブ上のポジションに、指をほんの少し触れることにより美しい音が出るのである。

記譜としては言葉でかかれることもあるが、ひし形の音符で書かれていることが多い。

以上の三つの奏法が筆者の経験上、新しくできた現代奏法であると考え。古典の手にも珍しい効果音の奏法はあるが、あくまでも昔からある奏法である。

三味線ではほとんど、出来る奏法が出尽くした感があるが今後、思いつきもしない三味線の可能性を広げてくれる奏法が出てくること、筆者は三味線奏者として望むのである。

4 三味線による現代音楽・現代邦楽作品の作曲者について

日本人の邦楽系作曲家として中能島欣一と杵屋正邦。洋楽系の作曲家として三木稔と川崎絵都夫、外国人作曲家として Marty Regan の5名の作曲家に焦点を当て、その活動と作品について報告する。

この5名の作曲家は三味線の現代作品を多数作曲しており、作品の演奏頻度・知名度、作品数の多さなどから選んだのである。

4-1 中能島欣一

中能島欣一（1904～1984）は山田流箏曲家、中能島松声の孫として東京に生まれた。その後、母の喜久が中能島家の芸の正統を継承した。五歳の頃から母について箏の稽古を始めたが、10歳の時に母は病死。それまで母の箏曲指南で家計が保たれていたため、一家の窮乏は悪化する。やむなく中学進学を断念し、15歳の時、箏曲指南を開始する（以上、吉田1974：157-161を参照）。

母の没後、山田流箏曲の三味線だけでなく、長唄三味線などを師事・修行している。

その後、東洋音楽学校で沖縄やインドの音楽理論を研究している（吉崎2001：79）。

作曲面では1926年から作曲を始め、新感覚の作品を数多く発表した。1932年に東京音楽学校（後の東京藝術大学）講師となり1966年「無形文化財」に指定され、他にも数々の受賞を受ける。

中能島欣一自身、大変な三味線の名手であり自身のテクニックを最大限に生かすことを前提に作曲しているので難曲が多い。そのため当時の演奏家たちには弾けない人が多くいたが、現在は果敢にチャレンジし演奏されているのである。

1936年に作曲された三味線と箏群による《三絃協奏曲》が三味線の代表作品と言えよう。この曲は楽章を三つに分け、速度の構成や西洋音楽にのっとった協奏曲形式である。

1941年作曲の三味線独奏曲《盤渉調》は東洋の音階や音色の工夫（ハーモニクスや小指を用いる奏法など）も取り入れ、東洋音楽も研究していた成果が表れている。なお、この曲では「芸術祭賞」を受賞している。

1943年には《さらし幻想曲》を作曲する。この曲は箏と三味線、さらにフルートという変わった楽器編成で、各楽器に古典《さらし》にみられる反復音型を取り入れている。三楽章形式で1章と3章は長唄風に。2章は駒と撥を変えて地歌風という試みもなされている。

4-2 杵屋正邦

杵屋正邦の略歴については吉崎（2001：15-45）に基づき、以下にまとめる。

杵屋正邦（1914～1996）は初代杵屋正四郎の長男として東京に生まれた。中学進学をあきらめ父・初代杵屋正四郎について長唄三味線の修行を本格的に開始する。16歳の頃には父とともに旅回りの一座と地方へ巡業しながら、歌舞伎下座音楽を実習で学んでいる。父の勧めもあり、自派以外の長唄、各流派の長唄の師匠について各流派の修行をする。地方巡業での下座修業は、父が病死する1934年まで続く。この頃から小芝居だけでなく大小歌舞伎公演に参加し始める。このような実地の経験で音楽上の演出や舞踏音楽や各種仕事の依頼に応じた作曲をし、自身の創作活動も始める。1938年に「第一回作品発表会」を開催。1948年より洋楽系作曲家の乗松明広に師事し洋楽を本格的に学ぶ。1955年、NHK邦楽技能者育成会の講師となり数多くの邦楽人を指導し育てる。1956年、専門の作曲家として活動する。自身主宰の「正邦楽苑」は門人となった三味線奏者で構成され、多くの三味線奏者を育てる。千曲を超える作品と多くの邦楽人を育てたのである。

杵屋正邦自身、三味線の名人であり様々な芝居や舞踏の現場で、あらゆる体験をしているので楽器を知り尽くした作曲をしているのである。

三味線の代表作品としては5章1節で取り上げる三絃独奏曲《去来》がある。

1964年に三絃二重奏曲《呼応》を作曲。「すががき」という伝統的な三味線の交互演奏を使用し、曲の最初から最後までリズムをずらして一緒にならない。

1975年には尺八、三絃二重奏曲《明鏡》を作曲する。尺八の古典と長唄を含む三味線音楽の間合いや呼吸法が生かされている。

いずれの作品も三味線音楽を知り尽くした杵屋正邦にしか書けない作品であると筆者は思う。

4-3 三木稔

三木稔（1930～2011）の略歴については自身が以下のように述べている（三木1994：2-9）。

徳島県の織物問屋に生まれる。1945年、海軍兵学校予科に入学し終戦を迎える。1947年に合唱を始め音楽にのめり込む。1951年に東京藝術大学作曲科入学し、作曲家の伊福部昭に師事する。伊福部昭の仕事を手伝いながら映画音楽を学び、同時に伊福部昭の民族的主張に感化され作風の基礎を培う。東京藝術大学卒業後は映画やテレビ・ラジオ、演劇などの仕事も行う。

1960年頃から合唱作品を集中して作曲するとともに、日本の楽器を映画音楽に取り入れたことにより、オーケストラ中心であった自身の音楽の価値観を変化させていく。合唱と日本の楽器による作品《くるだんど》を作曲したのをきっかけに、演奏会に参加した演奏家や作曲家の長澤勝俊たちとともに1964年に「日本音楽集団」を結成し、1984年に退団するまで音楽監督として日本の楽器の現代化・国際化に尽くしていく。もちろん日本音楽集団のレパートリーにも積極的に三味線を取り入れ、日本音楽集団外部からの三味線奏者からの委嘱もあり、三味線作品を作曲していく。1975年に初めてオペラを作曲し2010年まで「日本史オペラ9連作」を完成させる。オペラ作品にも三味線を取り入れている。1993年には日中韓の民族楽団で構成された「オーケストラ・アジア」結成。アジアの民族楽器のための作品も作曲する。

三木稔は洋楽器、合唱、日本の楽器、オペラ、アジアの民族楽器、と多方面の作曲を行ったため、多面的で独創的な作風である。

三味線の代表作としては5章2節で取り上げる独奏曲《奔手》がある。

晩年の2008年に筆者のために《三味線協奏曲》が作曲される。楽器編成は三味線独奏と邦楽器群で、曲想は筆者の演奏を想定して、一気呵成の感覚を繰り返すイメージで書かれている。晩年の三味線と邦楽器群を知り尽くしていた三木稔らしい作品で、前節で取り上げた中能島欣一、杵屋正邦などの邦楽系作曲家にはない楽想であると筆者は思う。

4-4 川崎絵都夫

洋楽系作曲家から2人目は川崎絵都夫（1959年～）を取り上げる。前の節までに取り上げた作曲家は亡くなっているが、川崎絵都夫は現役で三味線作品ならびに日本の楽器の作品も作曲している。以下は筆者の取材によるものである。

川崎絵都夫は作曲家の川崎祥悦の長男として東京に生まれた。父が作曲家であるため、小さい頃から作曲しているところやピアノのレッスンを聴いて育った。6歳から15歳までヴァイオリンを習い、その他にもとにかく音楽を聴くことが好きであった。

あまりにもクラシック音楽で感動するので、その仕組みを詳しく知りたくなったのが東京藝術大学受験のきっかけであり、自分が作曲するよりもクラシック音楽理論を知りたい気持ちの方が強かったという。作曲を松村禎三、石桁真礼生、永富正之、國越健司の各氏に師事し、1984年、東京藝術大学音楽学部作曲科卒業する。

卒業後は洋楽系作曲家であるため当然、東京交響楽団・東京都交響楽団などの編曲や、合唱・室内楽などの委嘱作品を多く作曲している。

しかし意外にも日本の楽器とは身近な環境にあり、小学校の高学年の時、母が箏を習い始め、その後は大学受験浪人中に日本音楽集団で長澤勝俊作曲《子どものための組曲》を聴いて大きな衝撃を受けたのが大きかったという。父の川崎祥悦は三木稔と東京藝術大学同期で、日本音楽集団の発足の時に誘われていたというから、日本の楽器の曲を作曲するのは自然であったかもしれない。

川崎絵都夫は邦楽作品を作曲するときのスタンスとして、もし日本に鎖国が無かったら邦楽合奏はどのような進展をしていたらだろうか、ということを念頭に作曲していて、ある楽器のための委嘱を受けるとその楽器の古典をよく聴き、その楽器の本質や特性、世界感などを感じ取った上で、あえてそれを忘れて作曲するようにしているという。

2003からは日本音楽集団にも在籍している。

川崎絵都夫の作風は聴きやすく歌いやすい美しい旋律と、やはり現代に生きている作曲家だけありポピュラー音楽の雰囲気がある作品もあると筆者は思う。そのため現在、邦楽界から人気があり、プロ奏者からアマチュアの愛好家、大学の邦楽サークルまで多数の委嘱作品を手掛けている。

三味線の代表作としては、2009年に筆者の委嘱により作曲した三味線二重奏曲《双鳴の曲》（そうめいのきょく）が挙げられる。曲名の「双鳴」は二つの楽器が鳴っている、ということだが、この「そうめい」には西洋クラシック音楽の「ソナタ」の日本語訳である「奏鳴曲」の「そうめい」も掛かっている。また筆者の演奏を聴いて、三味線でこんな半音階が演奏出来るとは、という感動を曲に活かそうと思っ

2015 年には筆者の委嘱により《三味線協奏曲》を作曲する。楽器編成は三味線独奏と邦楽器群で、三楽章に分かれている。三味線は、全楽章を通して高い音域での休みの無い細かい動きや半音階的進行、音域の跳躍、特殊奏法などの難度の高いフレーズが全体的に散りばめられている。曲全体は川崎絵都夫らしく明るく楽しい曲である。

4-5 Marty Regan

外国人の作曲家は Marty Regan（1972 ～）を取り上げる。以下は筆者の取材によるものである。

Marty Regan はアメリカ合衆国ニューヨーク州に生まれる。父が打楽器奏者、およびジャズシンガーであったため、音楽的な環境で育てられ、8歳でトランペット、13歳でピアノを習い始めた。

最初に作曲に興味を持ったのは高校生の時で、それまではクラシックピアノのレッスンを受けていたが、教えられた通りにエチュードや音階を練習する忍耐力がなく、練習時間には即興演奏ばかりしていた。当時のピアノ教師が「習い事」よりも「創造する事」に興味を持っていることに気づき、ジャズピアノのレッスンを受けるよう勧めてくれ、その影響もあり初期の作品はピアノの小品が多い。やがて高校のジャズバンドの顧問がジャズのアレンジをするように勧めてくれ、高校在学時にジャズバンドの編曲、作曲をするようになる。それまで頭の中のみで流れていた音風景を実際に舞台上で、生演奏で聴いて体感できたことは、まさに一生忘れられない思い出となり、その瞬間に作曲家になろうと決心したという。

大学在学中、禅仏教の授業を受けたことがきっかけで、日本に強く憧れるようになった。「音楽」と「日本」という二つの事柄への情熱をひとつの、お互いが相互作用しあう研究として結びつけたかったという。日本の楽器と日本音楽を学ぶために、2000年から2年間、国費研究生として東京音楽大学に在籍する。作曲を学びながら、日本の楽器の個人レッスンを作曲用に楽器の奏法を深く理解するために受けていた。

2002年、三木稔が芸術監督をしていた「邦楽創造集団オーラJ」に作曲家として所属する。この三木稔との出会いは、人生の方向性を大きく変えることになった。それ以来、日本の楽器のためのレパートリー開拓に専念するようになり、固定観念的な「異文化の壁」を飛び越えるような、新しい音の融合を目指しているという。西洋音楽はもとより、75曲を越える邦楽作品を作曲し続けている。現在、アメリカ・テキサス A&M 大学の教授として後進の指導にあたっている。

Marty Regan は日本の楽器の作品を作曲するとき、古典の特徴を意識しながら、日本伝統音楽の美学の恩恵を深く受けているという。自作品では、「間」の美意識を追求しており、自身の日本の楽器の作品、それに伴う美学が、まるで鏡のように自身をアメリカ人作曲家として認識し、映し出し、究極的には、アイデンティティを構築する手助けをしてくれたという。現在では、日本の楽器の枠組みを越えた音楽領域に踏み込み、クラシック音楽の研究を通して、アメリカ人としてのルーツを積極的に追いつめている。

三味線の代表作には 2005 年に筆者の委嘱により作曲された三味線独奏曲《マカーム》がある。アラビア音楽に影響を受けて作曲されたもので、アメリカ人の Marty Regan が日本の三味線を使用して、アラビア音楽に影響を受けた曲を作曲するという国際人らしい行動と感性であると筆者は思う。音楽が異文化交流に始まり、マカームのような異文化の要素を含む曲によって、心躍る音楽、文化交流の楽し

みへと聴き手をいざなってくれることを願って作曲されている。

Marty Regan の作品は日本人が忘れかけている叙情的な懐かしさも表現しつつ、西洋人らしさも垣間見える曲想である。日本人には真似できない西洋人ならではの作風であると筆者は思う。

5 代表的な楽曲の分析

三味線の現代作品の中から代表的な楽曲を選び、どのように現代的な楽曲で古典と異なるのか、どこに三味線本来の持ち味や技術を生かしているのかという点について述べていきたい。

ここでは邦楽系作曲家の作品と洋楽系作曲家の作品から、それぞれ一曲ずつ三味線独奏曲の代表的な作品を選ぶことにする。

5-1 三絃独奏曲《去来》杵屋正邦作曲

邦楽系作曲家の作品からは杵屋正邦作曲、三絃独奏曲《去来》を分析する。

三絃独奏曲《去来》は 1967 年の作品である。以下が杵屋正邦自身の曲解説である。

大別して、静、動、静、動、動、静の六つの部分から成る。心をよぎるさまざまな思いを三絃の伝統的手法を通して表現しようとしたもので、強弱、遅速を問わず、いずれの節調にも、三味線音楽特有の緊張感が期待される。杵屋（1967：5）

タイトルの《去来》とは一般的に「去ることと来ること」、「過去と未来」を意味する。曲解説にもあるように「心をよぎるさまざまな思い」が演奏者に音楽に「去来」する様を与え、考えさせる。

曲解説にある「三絃の伝統的手法」とは、調弦に基本調弦ともいべき本調子（シミシ）で書かれ、長唄の撥と駒を使用し、弾く、スクイ、ハジキ等、在来の技法によって演奏し、用いられている音階は日本の五音音階、ということを指している。

この作品の形式は解説にもあるように〈静〉〈動〉〈静〉〈動〉〈動〉〈静〉の六つの部分から成り、西洋的な相対性を取り入れながらも、日本的な序破急も使うという独自の作風を作りだしている（吉崎 2001：144）。

冒頭の〈静〉の部分は「拍子にはなれて」と付記されているように、邦楽特有の「間」を活かして書かれており、リズムも三味線音楽特有のナガシが多用されている。

二つ目の部分の〈動〉では三味線の古典にはない八分の六拍子が使用され、西洋的なリズムがみられる。

三つ目の〈静〉の部分では拍を持ちながらも時折、「拍子にはなれて」が出てきて、一定の雰囲気とリズムにはならない。ここまでは一つとして同じ旋律は見られず、変化を重要視されている。

四つ目と五つ目の〈動〉の部分では速度は加速されていく。運指や音程、旋律の幅も拡大されていく。

最後の静の部分でまた邦楽の音楽性を活かし終曲する。

全体に拍子の変化が多く、コキ、スクイ、ウチ、ナガシなどの伝統的手法を用いて、三味線独特の「響き」の変化と多様な現代的表現を要求している。杵屋正邦は自身が三味線の演奏巧者であるため、演奏

技能が作品そのものに影響することを充分承知して作曲していて、邦楽系作曲家の独奏曲として最も完成度が高いと筆者は思う。

5-2 《奔手》三木稔作曲

洋楽系作曲家の作品からは三木稔作曲の、《奔手》（ほんじゅ）を分析する。《奔手》は1974年の作品である。以下が三木稔自身の曲解説である。

杉浦弘和氏（長唄三味線演奏家・日本音楽集団創立メンバー）の委嘱で、74年秋の彼のリサイタルで初演されたが、表題と内容に思い至ったのは、同年の初夏に訪れた山口県の秋芳洞で、豪雨の後の奔放な水流に出会った時であった。その時につき起こされた一種の感動は、奔放な撥さばきといった意になるこの曲の構想をたちまち呼び起こした。自由なメトリックによる急速な第一部のあとに、ゆるやかながら歌心の必要ないいくつかの断片がつづき、やや手遊びというかスケルツァン的な部分を経て、第一部を想起しつつ違った技法やリズムを全力で急速に弾き切る第四部につながっていく。（三木1995：11）

タイトルは三木稔が述べている通り「奔放な撥さばき」という意味で「奔手」といい、この言葉と読み方は作曲者の造語である。

タイトルだけでなく調弦も「シファシ」という伝統的な調弦にはない新たな調弦を考案し使用している。三木稔はこの調弦を「中カリ調子」と名付けている。Ⅱ絃を伝統的な本調子（シミシ）と二上り（シファ＃シ）の間の音にすることにより、三味線奏者が苦手な半音を容易に可能にしつつ、完全四度や完全五度が含まれないため、Ⅱ絃には三味線特有の「サワリ」（倍音効果）が付かないように工夫されている。

形式は曲解説にもあるように四つの部分から成る。曲全体を通して小節線が存在しない。やはり洋楽系作曲家だけあり、それまでの三味線独奏曲になかったものであり、三味線音楽から離れた演奏の自由度が大きいのが特徴である。

冒頭の部分は三木稔が述べているように「自由なメトリックによる」音から音への距離が、三味線音楽の「ナガシ」のリズムと同様の働きをしつつ、演奏家に任された自由さがある。楽譜も小節線が無く、音程も半音のスリや「中カリ調子」が効果的に発揮され、しかも作曲するときにイメージした「豪雨の後の奔放な水流」も表現され計算されている。

第二部ではゆるやかに進む中、コキ、スクイ、ウチ、ナガシなどの伝統的手法を用いて歌われる。その中でも特に注目すべき箇所は、これも新たに三木稔が考案した、撥の「才尻」（下の部分）で絃を擦り、左手は音程通りのポジションを押さえて「音程のあるノイズ」を取り入れている。

第三部の前に調弦変えを効果的に取り入れ第四部に備えて進行する。

第四部では第一部を想起しつつ曲想の「豪雨の後の奔放な水流」、「奔放な撥さばき」を思わせるように全力で速弾きする。

全体にまだ三味線独奏曲が少なかった頃の洋楽系作曲家の三木稔らしく、新たなアイデアや調弦と技巧に発明がある。音程は洋乐的だが、技巧や速弾きの流れは長唄三味線の特性を活かして、その上曲想

も表現され、この曲以前にはなかったタイプの曲で、洋楽系作曲家にとって大変、手本となる曲であると筆者は思うのである。

以上の2曲を分析してみて、2曲とも新たな創作意欲にあふれ、新しい音程・リズム・技法を模索しつつ、楽器の特性を失わないように計算されて作曲されている。名曲として現在も演奏されている理由であると考察する。

筆者自身この2作品に向き合って演奏する際は、初期の頃は関係者の多くが知っている名曲のため、技術的なミスを少なく先達の演奏者が築いてきたイメージを壊さないよう演奏していたと思うのである。しかし現在は新しく自身のイメージを膨らませ、先達を超える演奏を、新たな曲を作るつもりで演奏を心掛けていく。この2作品を頻繁に演奏してきたことにより現在の筆者の技術向上と音楽の理解力の向上、幅の広がりにつながったと考察するのである。

むすび

邦楽系と洋楽系、二方からみる三味線音楽の変遷と、現代邦楽の形成から定着までの道筋としてやはり、西洋音楽の影響が三味線音楽と日本の楽器全体の流れを変化させた。邦楽系の音楽家の先達たちがいち早く危機感と期待感の双方を持ちつつ新たな日本の楽器の音楽を作っていく、そして洋楽系の作曲家たちにより、さらに大きく日本の楽器の音楽を広げたことにより、新しいタイプの演奏家が誕生したのである。以上の歴史的な流れから、1965（昭和40年）～1975（昭和50年）年頃から三味線ならば日本の楽器の現代作品が一般的に定着したと筆者は考察する。

現代の三味線作品に多くの作品を残している作曲家たちの楽曲を分析すると、生まれた環境・時代により決定的に作品のスタイルや、音楽の考え方が違い、非常に興味深いのである。

その功績として、自由な演奏形式と音楽と奏法が作られたことであると考察する。古典の弾き歌いという考えから大きく離れて、純器楽曲が時代の流れに応じて作曲され、日本の楽器同士はもちろんのこと洋楽器、声楽などとの演奏形式が必要に応じてその都度、自然の成り行きで演奏されてきたと、これまでの演奏活動から筆者は考えるのである。

さらに現在進行形で、アジアの民族楽器との演奏や、電子楽器はもちろん、日本の楽器によるバンドがポピュラー音楽として出回り、10代・20代の若者を中心に人気となっている。三味線演奏家として筆者はこの先、時代に即してまだ新しい三味線音楽が誕生すると考えている。それがどのようなものであるか楽しみである。

参考文献

- 長廣比登志 2004「特集1964年」『邦楽ジャーナル』215号：8-9
- 西耕一 2004『三木稔新箏作品集[別冊]三木稔一新箏との道行き35年』結出版
- 西沼昭子／洗足学園音楽大学現代邦楽研究所編 2003『やさしく学べる三味線教本』汐文社
- 三木稔 1994『三木稔 百花譜』歌楽社
- 吉崎清富 2001『杵屋正邦における邦楽の解体と再構築』出版芸術社
- 吉田正一 1974『中能島欣一評伝』芸能発行所

洗足論叢 第46号（平成29年度）

参考楽譜

杵屋正邦 1967『去来』博信堂

三木稔 1995『奔手』TA フォト&サウンドオフィス